



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2005

---

## **Blick und Schrift: Das Cabinet des Dr. Caligari und die Medialität des frühen Spielfilms**

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92719>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Kiening, Christian (2005). Blick und Schrift: Das Cabinet des Dr. Caligari und die Medialität des frühen Spielfilms. *Poetica*, 37(1-2):119-145.

Article

## Blick und Schrift. 'Das Cabinet des Dr. Caligari' und die Medialität des frühen Spielfilms

Kiening, Christian

in: Aufsätze | Poetica : Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft - 37 | Periodical

28 page(s) (119 - 146)

---

### Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

### Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



Christian Kiening (Zürich)

## BLICK UND SCHRIFT

### *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms

Die frühe Geschichte des Films ist Teil einer Geschichte medialer Ausdifferenzierungen. Sie umfaßt ein Wechselspiel von Annäherung und Entfernung im Verhältnis des Films zu den anderen Künsten des Wortes und des Bildes. Parallel zu den sich ausbildenden Formen des Spielfilms kommt es seit etwa 1906/08 in dem noch jungen Medium zu einer Literarisierung, die eine für die Folgezeit entscheidende Entwicklung einleitet. Literarische Stoffe spielen von nun an eine größere Rolle. Narrativ-filmische Strukturen werden in den sich verfeinernden Montagetechniken wirksam. Aufführungen verlagern sich von den Orten der populären Unterhaltung (Jahrmarkt, Music-Hall, Vaudeville-Theater) an Orte der Kunst (Lichtspieltheater). Orientierung an Literatur und Theater ermöglicht Geltungsansprüche, die an jenen der alten ‚bürgerlichen‘ Medien partizipieren.<sup>1</sup> Schnell gibt es auch Rückkopplungen. Das neue Genre des an filmische Stoffe anschließenden cinéroman entsteht. Literaten lassen sich zum Entwurf filmischer Texte und zum Erproben filmischer Schreibweisen inspirieren.<sup>2</sup> Der ‚Kinematograph‘ wird als kulturelles und soziales Phänomen zum Gegenstand der Diskussion, ja ansatzweise auch der Theoriebildung.<sup>3</sup>

Wesentliche Punkte der Diskussion sind der Status des Films als Kunst, seine medialen Eigenheiten, seine sozialen und psychologischen Wirkun-

---

<sup>1</sup> Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart <sup>2</sup>1997 (<sup>1</sup>1988).

<sup>2</sup> Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*, Frankfurt a.M. 1983 (<sup>1</sup>1913/14); Ludwig Greve u. a. (Hg.), *Hätte ich das Kino. Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Stuttgart 1976; Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München/Tübingen 1978; Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a.M. 1984; Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen 1984.

<sup>3</sup> Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig 1992; Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum ersten Weltkrieg*, Habilitationsschrift Frankfurt a.M. 1996, Internetpubl. 2001 (<http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf>); ders. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M. 2004.



gen, seine moralischen Implikationen. Die Reflexion gilt zunächst vor allem der Relation zwischen Film, Theater, Literatur und Pantomime, dem ‚Wesen des Lichtspiels‘, der Art der Expressivität, dem unterschiedlichen schauspielerischen Agieren. Erst in den zwanziger Jahren richtet sie sich auch auf die Arbeit der Kamera sowie die Prinzipien der Montage. Doch ist die Reflexion von Anfang an nicht nur eine theoretische, sondern auch eine praktizierte, greifbar in der Wahl des Sujets, in visuellen Inszenierungen, optischen Effekten und medialen Spiegelungen. Gezeigt wird zum Beispiel das dramatische Entstehen eines Filmdramas (Urban Gad, *Filmprimadonna*, 1913), die zur paradoxen Doppelung führende Film-im-Film-Konstellation einer Detektivgeschichte (Max Mack, *Wo ist Coletti?*, 1913), das Spiel mit dem Spiel vor einer anwesend-abwesenden Kamera (*Butter*, um 1915) oder auch die Dynamisierung des Bildes durch Verwandlungsszenen, Überblendungen, Simultanblenden und eine die Landschaft durchstreifende Kamera (Paul Wegener, *Rübezahls Hochzeit*, 1916).<sup>4</sup>

Die Bezugnahme des frühen Spielfilms auf eigene wie andere Medialitäten hat gelegentlich einen geradezu narzißtischen Charakter, sie zelebriert „Selbstverliebtheit als Entdeckung der eigenen Möglichkeiten“.<sup>5</sup> Der ‚expressionistische‘ Film der zwanziger Jahre fügt dem neue Nuancen hinzu, indem er das Verhältnis von Fläche und Raum, die Intensität des Künstlichen, „das Ringen des Geistes mit der Finsternis“ umkreist.<sup>6</sup> Thematisch

<sup>4</sup> Ilona Brennicke/Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*, München 1983, S. 182 und 234; Günther Dahlke/Günter Karl (Hg.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin 1993, S. 16 f. und 30 f.; Wolfgang Jacobsen, „Frühgeschichte des deutschen Films“, in: ders./Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 13-37, hier S. 18 und 34. Zur Mobilisierung der Kamera im Detektivfilm vgl. Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks*, Basel/Frankfurt a. M. 1990, S. 115-134. Unter anderem im Blick auf den Rübezahl-Film hielt Wegener fest, was ansonsten erst Jahre später genauer bedacht wurde: „Der eigentliche Dichter des Films muß die Kamera sein.“ Paul Wegener, „Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes“, in: Schweinitz (Hg.), *Prolog* (wie Anm. 3), S. 334-338, hier S. 336; vgl. auch die gekürzte Fassung in Diederichs, *Geschichte* (wie Anm. 3), S. 225 f.

<sup>5</sup> Zitat von Sandy Böhl, in: Brennicke/Hembus, *Klassiker* (wie Anm. 4), S. 234.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I* (1983), übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M. 1989, S. 156. Zum expressionistischen Film Trude Kronau, *Teatro e film nell'espressionismo tedesco*, Bologna 1971; dies., *Appunti sul cinema espressionista tedesco*, Firenze 1972; John D. Barlow, *German Expressionist Film*, Boston 1982; Francis Courtade, *Cinéma expressioniste*, Paris 1984; Jürgen Kasten, *Der expressionistische Film. Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*, Münster 1990; Luiz Nazário, „Expressionismo Cinema“, in: J. Guinsburg (Hg.), *O Expres-*

fokussieren sowohl der Spielfilm der Vorkriegs- wie jener der Nachkriegszeit Formen künstlicher Lebendigkeit, in denen Organisches und Mechanisches je neue Beziehungen eingehen und das Medium sich je neu selbst entwerfen kann: „Wenn das Kino ein zur geistigen Kunst gewandelter Automatismus, das heißt zunächst Bewegungs-Bild ist, dann ist es kein zufälliges, sondern ein wesentliches Zusammentreffen, wenn es sich mit Automaten beschäftigt.“<sup>7</sup> Auch die gespensterhaften und schlafwandlerischen, dämonischen und wahnsinnigen Figuren, die im frühen Film eine so große Rolle spielen, gewinnen in diesem Medium eine neue Qualität. Sie reagieren nicht nur auf soziale und subjektpsychologische Instabilitäten und übertragen nicht einfach Momente schwarzer Romantik auf eine ‚dämonische Leinwand‘.<sup>8</sup> Sie stellen auch eine Herausforderung besonderer Art für die filmische Repräsentation dar: Das für den Film konstitutive Problem von Realität und Irrealität thematisch-narrativ verhandelnd, bringen sie zugleich die Macht des Mediums (im mehrfachen Sinne) ins Spiel und in Bewegung.<sup>9</sup> „Autorität, Ursprung und Kontrolle des Erzählaktes [werden] ständig in den Vordergrund gerückt, und das auf eine Weise, die im internationalen Kino der Stummfilmzeit nahezu einzigartig ist.“<sup>10</sup>

Eine schon für das frühe Kino wichtige Möglichkeit, Reflexionsformen und Machtstrategien visuell zu entfalten, liegt in dessen Betonung von *Blick*

---

sionismo, São Paulo 2002, S. 505-541; Dietrich Scheunemann (Hg.), *Expressionist Film. New Perspectives*, Rochester 2003.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985), übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991, S. 337.

<sup>8</sup> Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand* (1952), hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt a.M. 1980; vgl. schon Oskar Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film*, Altona-Bahrenfeld 1935, S. 113-115; in anderer Perspektive verfolgt die Rolle des Andern für die Imaginationsmaschine des frühen Kinos Wolfgang Kabatek, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*, Bielefeld 2003.

<sup>9</sup> Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. und übers. von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 83: „Sicher, die Geschehnisse im Lichtspiel vollziehen sich im tatsächlichen Raum mit seiner Tiefe. Der Zuschauer aber spürt, daß sie nicht in den drei Dimensionen der Außenwelt gezeigt werden, daß sie flache Bilder sind, die erst das Bewußtsein zu plastischen Dingen ummodellt.“

<sup>10</sup> Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin 1999, S. 72; siehe auch für die Folgezeit Jörg Schweinitz, „Wie im Kino! Die autothematistische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven“, in: Thomas Koebner u. a. (Hg.), *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003, S. 373-392.

und *Schrift*.<sup>11</sup> Beide lenken die Aufmerksamkeit auf den Status des Bewegungsbildes, das Verhältnis der Medien und die Beziehung von Dargestelltem und Darstellung. Und beide bieten in je anderer Weise Optionen für die ‚Ausstellung‘ von Medialität, in wieder anderer Weise auch als die Literatur, die ebenfalls, schon in ihrer volkssprachlichen Konstitutionsphase, mit Formen medialer Selbstreflexion experimentierte.<sup>12</sup> Im Film wird der Blick – vor allem mit der Entwicklung der Nah- und der Großaufnahme, der Entdeckung des ‚Affektbildes‘<sup>13</sup> – zu einer zentralen Schnittstelle zwischen dem Auge der Figur, dem der Kamera und dem des Betrachters, zwischen intradiegetischen und extradiegetischen Momenten, zwischen subjektivierenden und objektivierenden Perspektiven.<sup>14</sup> Der „nahe Blick des Beteiligten“<sup>15</sup> überträgt die mit der Illusion realer Präsenz operierende filmische Repräsentation in eine synästhetische Wahrnehmung, die wiederum von der

<sup>11</sup> Zur Unheimlichkeit des weiblichen Blicks Schlüpmann, *Unheimlichkeit* (wie Anm. 4), S. 152-162; zum doppelten Status des Blicks Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – ‚Semantik‘ – ‚Ideology‘*, Heidelberg 1992, S. 200 f.; Überblick über das wechselnde Verhältnis von Film und Schrift bei Joachim Paech, „Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ‚Schreiben mit Licht‘ oder ‚L’image menacé par l’écriture et sauvé par l’image même““, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213-233; ders., „Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film“, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 67-80 (am Beispiel von Wim Wenders’ *Himmel über Berlin*); Yvonne Spielmann, „Das Bild der Schrift und des Schreibens in Peter Greenaways Film *The Pillow Book*“, in: ebd., S. 81-95.

<sup>12</sup> Heiko Wandhoff, *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996; Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wien 2000; Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2003; Christian Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a. M. 2003. Zur Rolle von Schrift unter neueren medialen Bedingungen Michael Wetzel, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim 1991.

<sup>13</sup> Deleuze, *Bewegungs-Bild* (wie Anm. 6), S. 123-142.

<sup>14</sup> Die stark physiognomisch orientierte frühe Filmtheorie thematisierte vor allem die Momente von Mimik, Gestik und Körpersprache; vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). Mit einem Nachwort von Helmut Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt a. M. 2001, S. 37-48; ders., *Der Geist des Films* (1930). Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim, Frankfurt a. M. 2001, S. 16-21; Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932). Mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt a. M. 2002, S. 146-153; Schweinitz (Hg.), *Prolog* (wie Anm. 3), Teil 5; Diederichs, *Geschichte* (wie Anm. 3), Teil 5.

<sup>15</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch* (wie Anm. 14), S. 215 f.

Spannung zwischen der Beteiligung des Körpers und der Entlarvung der Illusion geprägt ist.<sup>16</sup> Er ist aber auch lesbar, so wie das Gesicht überhaupt, und somit Teil jenes filmischen Ausdrucksgefüges, das nicht nur Äußerliches, sondern auch Innerliches zugänglich macht.<sup>17</sup> Die Schrift wiederum verkörpert das ‚kinematographische‘ Prinzip der Aufzeichnung von bewegten und sich bewegenden Bildern. Zugleich dient sie der diskursiven Positionierung, d. h. der Positionierung unter den historisch spezifischen Bedingungen eines in seinen Formen, Techniken und Institutionen noch ungesicherten Mediums. Sie markiert den Ursprung des Films und zugleich die Leistung, die diesen von jener absetzt. Die Zwischentitel sind unverzichtbarer Bestandteil des narrativen Gefüges. Sie liefern Informationen, die zwischen den gezeigten Handlungselementen vermitteln und die Absenz der Stimme kompensieren, aber auch den Film strukturieren und durch Anknüpfung an den literarischen Diskurs nobilitieren.<sup>18</sup>

\*

Ein bekanntes Beispiel: die erste Version des *Student von Prag* von Stellan Rye und Hans Wegener (1913), ein Markstein der frühen deutschen Filmgeschichte.<sup>19</sup> Nicht nur wird die Handlung zurückversetzt in das Prag des Jahres 1820 und damit die Doppelgänger- und Verführungsgeschichte angeschlossen an das romantische Paradigma unheimlicher Ich-Dissoziation, das seinerseits für die Psychoanalyse wichtig wurde.<sup>20</sup> Auch wird dieser An-

<sup>16</sup> Im Hinblick auf den Körper als im Bild simulierten und zugleich durch das Bild affizierten beschreibt Brigitte Peucker die Spezifik des Films; vgl. Brigitte Peucker, *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*, Berlin 1999.

<sup>17</sup> Balázs, *Geist* (wie Anm. 14), S. 19: „Die nahe Kamera zielt auf die unbeherrschten kleinen Flächen des Gesichts und kann das Unbewußte photographieren. Aus dieser Nähe wird das Gesicht zum Dokument wie die Schrift für den Graphologen.“

<sup>18</sup> Zu Status und Entwicklung der Zwischentitel Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München 1994, S. 83-103.

<sup>19</sup> Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*, Stuttgart 1985; Leon Hunt, „The Student of Prag“, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990, S. 389-402; Peter Drexler, „Geheimnisvolle Welten: Der Student von Prag (1913)“, in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*, Frankfurt a. M. 1994, S. 219-232.

<sup>20</sup> Otto Rank ließ sich bekanntlich durch den *Student von Prag* zu seiner Studie *Der Doppelgänger* (1914) inspirieren; vgl. Friedrich Kittler, „Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgängergeschichte“, in: Jochen Hörisch/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissen-*

schluß von vornherein als schriftlicher im Film kenntlich gemacht. Auf einer gezeichneten Papierrolle läuft von unten nach oben Alfred de Mussets romantisches Gedicht *La nuit de Décembre*, in dem es um Nachahmung, Verdoppelung und Tod geht. Es wiederholt sich am Ende und erweckt den Eindruck, als wolle der Film „die filmische Erzählung in literarische Klammern setzen, die Bewegung seiner Bilder mit der Bewegungslosigkeit der Schrift und – das Gedicht als Grabinschrift – des Todes rahmen“. <sup>21</sup> Darüber hinaus machen die in exzessiver Weise eingesetzten Zwischentitel die Betrachtung des Films zu einer Form der Lektüre. Der Zuschauer liest die Texte, in denen sich direkte Reden und erzählerische Aussagen abwechseln, und er liest die Bilder, die, von einer unbeweglichen, meist distanten Kamera aufgenommen, Bedeutungsräume eröffnen, welche sich anhand der Bewegung der Figuren durchmessen lassen. Doch im Ergänzungsverhältnis von Wort und Bild stecken auch hier Differenzierungsmomente. Die Doppelbelichtung macht die Doppelgänger, den Protagonisten und sein Spiegelbild, simultan sichtbar. Sie zeigt, was das Wort nur behaupten kann. Sie versteht mit visueller Evidenz, was ansonsten im Ruch steht, nur rhetorische Figur zu sein. Es ist dies mehr als bloß eine technische Möglichkeit, (sprachlich) Imaginiertes konkret sichtbar zu machen. <sup>22</sup> Es ist eine Möglichkeit, die subjektpsychologische und erkenntnistheoretische Problematik als Paradoxie der Wahrnehmung zu entwerfen und zugleich das Kino selbst zum Ort des Unheimlichen zu machen. <sup>23</sup>

Das Unheimliche resultiert ebenso aus dem Kurzschluß von wesensmäßig Differentem wie aus der Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz. Der Student Balduin läßt sich von dem geheimnisvollen Scapinelli gegen ein unerschöpfliches Geldsäckel sein Spiegelbild abluchsen. Zwei verschiedene Bereiche, naturhafte Selbstbeziehung und gesellschaftliche Rangbestim-

---

schaft, München 1985, S. 118-135; Andrew J. Webber, *The „Doppelgänger“. Double Visions in German Literature*, Oxford 1996.

<sup>21</sup> Peucker, *Verkörpernde Bilder* (wie Anm. 16), S. 19.

<sup>22</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch* (wie Anm. 14), S. 42 f.: „Eine wunderbare technische Möglichkeit des Films für die Doppelgängerpoesie, die zu den bedeutendsten Motiven der Dichtung gehört und im Film durch die *sichtbare* Ähnlichkeit eine spannende Realität bekommt, wie sie keine Literatur hervorbringen kann.“ Er führt den Gedanken dann allerdings nicht hinsichtlich der technischen Möglichkeiten des Films, sondern hinsichtlich des psychologischen Erprobens von Identität und Alterität weiter. Zur Produktivität des Doppelgängermotivs für den Film Erika Greber, „Medien-doppelgängerien: Dr. Jekyll und Mr. Hyde verwandeln sich in Film“, in: *Poetica* 36/2004, S. 429-452.

<sup>23</sup> Sigmund Freuds Schrift über *Das Unheimliche* erschien 1919 (in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stachey, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 1982, S. 241-274).

mung, werden gegeneinander ausgespielt – auf jene im romantischen Paradigma implizierte Konsequenz hin, daß die Preisgabe des Natürlichen und Wesenhaften in den Verlust des Lebens (und des Seelenheils) mündet. In der entscheidenden Verführungsszene wechseln sich Balduins Entsetzen über den leergewordenen Spiegel und seine Freude über das gewonnene Geld ab. Mannshoch ist der Spiegel und beinahe bildfüllend. Mit ihm wird jene Ambivalenz sichtbar, die den frühen Spielfilm beschäftigte: die Ambivalenz zwischen der Leinwand als Fenster zur Welt und als opake Fläche – oder eben Spiegel, in dem der Zuschauer sich selbst und seine Sehnsüchte wie Ängste erkennt.

Im Fortgang von Wegeners Film wird durch das Auftauchen von Spiegeln die Absenz des Spiegelbildes immer wieder bewußt gemacht und darüber hinaus durch das Auftauchen des Doppelgängers eine paradoxe Präsenz des Absenten erzeugt. Der Blick kann sich nicht einfach vom Fehlenden abwenden, er trifft auf dieses gerade, indem er sich abwendet. Balduins panische Fluchtbewegung am Ende des Films führt zu immer neuen Begegnungen mit dem Andern, Begegnungen, in denen der Zuschauer jeweils kurz vor Balduin den Andern wahrnimmt, immer wieder aufs neue das Entsetzen des erkennenden Blicks erfährt. Das Entsetzen gilt dem, der den adeligen Konkurrenten um die Braut im Duell tötete, dem, der zwischen Anderem und Nicht-Anderem, Gegner und Vertrautem, Realfigur und Wunschprojektion oszilliert.

Der insistierende Blick auf das dem Selbst Fremdgewordene erhält zugleich aber ein Pendant im Spiel mit den Modalitäten der Schrift. In der Verführungsszene ist es die Schrift, die das Geschehen bestimmt. Der schriftliche Kontrakt gibt Scapinelli das Recht, aus Balduins Stube mitzunehmen, was ihm beliebt. Daß er das Spiegelbild nimmt so wie der Graue in Chamissos *Peter Schlemihl* den Schatten,<sup>24</sup> verweist auf Teufelspakt- und Selbstverlust-Geschichten, schauerromantische Traditionen, aus denen sich der Autor der Textvorlage, Hanns Heinz Ewers, auch sonst in seinen Büchern hemmungslos bediente.<sup>25</sup> Die Schrift sichert die literarisch-narrative Dimension des Gezeigten. Sie wird aber auch – bild- wie handlungslogisch – überschritten. Während der Schatten im *Schlemihl* kein Eigenleben führt, wird das Spiegelbild zu einer selbstbewegten Figur, die wiederum dem Film

<sup>24</sup> Der Stoff wurde 1920 unter dem Titel *Der verlorene Schatten* nach einem Drehbuch von Paul Wegener, der auch die Hauptrolle spielte, in einer freien Adaptation (mit *happy end*) durch Rochus Gliese verfilmt; Brennicke/Hembus, *Klassiker* (wie Anm. 4), S. 226 f.

<sup>25</sup> Ulrike Brandenburg, *Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich* Frankfurt a. M. 2003.

erlaubt, die Ich-Dissoziation visuell (für die Zuschauer des frühen 20. Jahrhunderts beklemmend) vorzuführen. Diese Dissoziation bezieht ihren Ursprung aus der Autorität der Schrift und findet in ihr auch ihr Ende: Kurz nach dem Schuß auf den Doppelgänger (der sich in Luft auflöst) bricht Balduin tot zusammen; Scapinelli zerreißt über der Leiche den Vertrag. Dessen Zweck hat sich erfüllt: Der mittellose Student ist seinem eigenen Begehren nach materiellem Wohlstand, sozialem Aufstieg und vorteilhafter Heirat zum Opfer gefallen. Nur wenig nach der visuellen Verdopplung löst sich auch die Schrift auf, doch nicht das Bild. Am Ende sieht man, in Entsprechung zum Musset'schen Gedicht, Balduin noch ein weiteres Mal, auf einem Grabstein sitzend – seinem eigenen. Eine leichte Bewegung der Figur enthüllt die Inschrift: „Hier ruht Balduin“. Der Doppelgänger verpufft nicht mit einem billigen filmischen Trick, ist nicht einfach im Suizid ausgeschaltet. Er lebt als Untoter fort. Sein melancholischer Blick prägt dem Zuschauer noch einmal die affektive wie metaphysische Dimension des Selbstverlusts ein und erweist zugleich den Film als Medium, das, über die Schrift hinaus und jenseits der Verdopplung, Unheimlichkeit freisetzt: eine Fabrik der Phantome, aus dem Imaginären stammend und dieses wiederum stimulierend, die die Macht des Kinos, Bilder zu erzeugen, ins Bild setzen.



Abb. 1: Der Student von Prag (Stellan Rye, Deutschland 1913)

Diese Phantome wurden ihrerseits zur Herausforderung für die Darstellung filmischer Räume, für Bildregie und Montage. In Henrik Galeens und Paul Lenis *Wachsfigurenkabinett* (1923/24) verdingt sich ein mittelloser Dichter auf dem Jahrmarkt bei einem Schausteller, um zu drei Wachsfiguren (Harun al Raschid, Iwan der Schreckliche, Jack the Ripper) drei Geschichten zu schreiben.<sup>26</sup> Die Binnengeschichten des Films sind Umsetzung der sich entwickelnden literarischen Phantasie, die wiederum von dem sich auf die Wachsfiguren richtenden und diese belebenden Blick ihren Ausgangspunkt nimmt. Der Zuschauer wird Zeuge eines nächtlichen Schreibexzesses, einer onirischen Imaginationsbewegung, die gerade dort, wo die Handlung sich der Gegenwart annähert (bei Jack the Ripper), zur Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit führt – gezeigt in Überblendungen, Verschiebungen und Verzerrungen, die außen und innen ununterscheidbar machen: „Rücksichtslos ist die Naturform verlassen und ganz expressionistisch die gebundene und entfesselte Größe von Flächen und Linien, Mauern und Körpern, Strebungen und Ausbuchtungen versinnlicht: immer nur die Kraft, die explodieren will, das in den Raum Wuchtende höchst bewegter Architekturen, das Gefräßige der Öffnungen und der schwindelnde Flug der Treppen.“<sup>27</sup> Am Ende gelingt es dem Dichter, seinen Traumgebilden zu entkommen. Er hat die Geschichten bewältigt und zugleich eine Frau, die Tochter des Schaustellers, gewonnen. Mit dem Kuß des Paares endet der Film – nicht ohne auch das *happy end* in seinen Wirbel ungewisser Wirklichkeiten hineinzuziehen. Zu stark ist die Suggestionskraft der Bilder, als daß sie sich am Ende einfach diegetisch stillstellen ließe.

\*

Während hier die Macht einer die Wahrnehmungsgrenzen sprengenden Phantasie immerhin durch narrative Geschlossenheit gebändigt ist, bleibt sie in dem Film, der das *Wachsfigurenkabinett* inspirierte, bis zum Ende präsent. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, der berühmteste und einflußreichste expressionistische Stummfilm, 1919 in viereinhalb Wochen gedreht und am 26. Februar 1920 im Berliner Marmorhaus uraufgeführt, situiert seine Erzählhandlung nicht zufällig ebenfalls auf einem Jahrmarkt. Der Jahrmarkt

<sup>26</sup> *Das Wachsfigurenkabinett*. Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923. Mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien zum Film von Hans-Michael Bock, München 1994. Zum Film vgl. Jürgen Kasten, „Episodic Patchwork: The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's *Waxworks*“, in: Scheunemann (Hg.), *Expressionist Film* (wie Anm. 6), S. 173-186.

<sup>27</sup> Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, S. 80.



ist Ort des Taumels von Licht und Bewegung, der Entfaltung des Imaginären: „Geheimnisvolle Lichter, kreisende Lampen. Kurven aus Licht. Ein kleiner Wagen saust über eine Berg- und Talbahn. Gondeln schaukeln an dünnen, lichtglühenden Gestellen. Ein Karussell dreht sich im Licht hinter fantastischen Silhouettenformen schwarz-dunkler Budenrückseiten.“<sup>28</sup> Der Jahrmarkt ist aber auch Ort des frühen Kinos.<sup>29</sup> Und so halten der eine wie der andere Film präsent, was Geschichte wie Imaginationskraft des Kinos prägt. Zugleich erzeugen sie ein Moment der Doppelung, das im gezeigten Geschehen das mediale Ereignis des sich konstituierenden Films performativ bewußt macht.

Im Falle des *Cabinets* ergibt sich das mediale Ereignis schon aus der formalen Anlage, die den Film für die Zeitgenossen zur Sensation und für die Filmgeschichte zum zentralen Referenzpunkt machte. Expressionistisch gestaltet, übernahm der Film Prinzipien, die in Literatur und Kunst seit einem Jahrzehnt erprobt worden waren,<sup>30</sup> und übernahm sie doch auf sehr eigene Weise – so daß es scheinen konnte, als seien hiermit sowohl der Expressionismus wie der Film ‚zu sich selbst gekommen‘. Mit Hilfe der von Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig entworfenen Bauten entstand, weitgehend unabhängig vom ‚Phantastischen Filmroman‘ des Drehbuchs, eine komplexe Form, die sich in Richtung auf jene universale ‚Kinomalerei‘ bewegte, die Yvan Goll im Auge hatte, als er 1920 schrieb: „So werden im *Kinodram* alle Künste mitwirken: es wird nicht nur Dichtung sein, sondern Malerei, Musik, Plastik, Tanz.“<sup>31</sup> Der Film entwirft eine flirrende Aura, ein überbordendes Imaginäres, ein abgründiges Spiel mit Realität und Irrealität. Seine Phantome bleiben nicht auf das Cabinet des Schaustellers beschränkt. Sie durchdringen die Ebenen. Sie erwachsen aus den Bildern und zwischen den Bildern. Sie prägen die filmischen Räume, die sich jeder Form des Wahrscheinlichen, Lebensähnlichen oder gar Dokumentarischen entziehen und zwischen veräußerlichten Seelenräumen und

<sup>28</sup> *Wachsfigurenkabinett* (wie Anm. 26), S. 17.

<sup>29</sup> Vgl. Paech, *Literatur und Film* (wie Anm. 1), S. 1-14; Tom Gunning: „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Elsaesser (Hg.), *Early Cinema* (wie Anm. 19), S. 56-62.

<sup>30</sup> Zu den Beziehungen Viktor Žmegač, „Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 35/1970, S. 243-257; Silvio Vietta, „Expressionistische Literatur und Film“, in: *Mannheimer Berichte* 10/1975, S. 294-299; Jörg Schweinitz, „Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino“, in: Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 72-88.

<sup>31</sup> Yvan Goll, „Das Kinodram“, in: *Die neue Schaubühne* 2, Heft 4 (Juni 1920), S. 141-143; wieder in: Kaes (Hg.), *Kino-Debatte* (wie Anm. 2), S. 136-139.

grotesken Kunsträumen schillern. Rudolf Kurtz hat das Phänomen unübertrefflich beschrieben:

Die Architektur scheint sich aus einer schöpferischen Konzeption aufzubauen, Licht ist aufgemalt, geheimnisvolle Ornamente betonen den Charakter, wie Applikationen von Fremdkörpern auf Gemälden. Straßen krümmen sich, fallen scheinbar aufeinander, die Dumpfheit, Enge, das Verwittern der kleinen Stadt ist auf den Nerv getroffen. Bäume sind ein phantastisch strebendes Gestrüpp, kahl, gespenstisch, den Bildraum auf eine frierende Art in Stücke zerfetzend. Wie Fremdkörper erfüllen kleine Vorbauten den Raum, schiefwinklige Treppen stöhnen unter der Benutzung, Kräfte beleben die Türen, die eigentlich hohle, gierige Öffnungen sind. Der Urweltcharakter alles Geräts und aller Behelfe ist erwacht: zeitlos gestaltet in mathematischen Formen. [...] Die Senkrechten spannen sich diagonal, Häuser begrenzen sich schiefwinklig, Flächen verschieben sich rhomboid, die einfachen Bewegungstendenzen der normalen Architektur, durch Senkrechte und Horizontale ausgedrückt, sind in ein Chaos gebrochener Formen verwandelt, die Bewegung hat sich selbständig gemacht: Entfesselung bedeuten diese schiefen Dächer, diese geneigten Flächen, diese schiefwinklig in die Luft starrenden Mauern. Eine Bewegung läuft an, verläßt ihre natürliche Bahn, wird von einer anderen aufgefangen, weiter geleitet, wieder gekrümmt und zerbrochen. Dazwischen spielt, aufbauend, trennend, betonend, zerstörend der Zauber des Lichts, die Entfesselung von Helle und Schwärze.<sup>32</sup>

Es ist nicht zuletzt diese Entfesselung und die ihr entsprechende Entfesselung von Deutungsmöglichkeiten, die den Film den avantgardistischen Strömungen seiner Zeit zugesellt und eindimensionalen ‚Lektüren‘ versperrt. Die jüngere Forschung hat sich denn auch von Kracauers einflußreicher ideologiekritischer Deutung entfernt und neben den sozial-, kultur- und mediengeschichtlichen Dimensionen des Films dessen reflexive Tendenzen betont.<sup>33</sup> So wie man generell den expressionistischen Film als komplexes

<sup>32</sup> Kurtz, *Expressionismus und Film* (wie Anm. 27), S. 66 und 123.

<sup>33</sup> Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1947), Frankfurt a. M. 1979 u. ö., darin S. 67-83. Zur Wirkung von Kracauers Deutung u. a. Noël Carroll, „The Cabinet of Dr. Kracauer“, in: dies., *Interpreting the Moving Image*, Cambridge 1998, S. 17-25; kritisch u. a. Thomas Koebner, „Von Caligari führt kein Weg zu Hitler. Zweifel an Siegfried Kracauers ‚Master‘-Analyse“, in: ders. (Hg.), *Diesseits* (wie Anm. 10), S. 15-38. Die Neuevaluation beruht vor allem auch auf der Zugänglichkeit des originalen Drehbuchs und der sich vor diesem Hintergrund abzeichnenden Eigenheit des Films; vgl. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg, München 1995; Uli Jung/Walter Schatzberg, *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*, Berlin 1995, S. 60-81. Zum Kontext der Avantgarde v. a. Mike Budd, „The Moments of Caligari“, in: ders. (Hg.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick/London 1990, S. 7-119; Elsaesser, *Weimarer Kino* (wie Anm. 10), S. 57-96; Richard Murphy, *Theorizing the*

Zeichensystem begriff, in dem Formen der *mise en abyme* eine wichtige Rolle spielen,<sup>34</sup> sah man im Caligari-Film das „Exempel der selbstreflexiven Moderne“, den Spiegel „eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. Caligaris Zuschauer sitzen in seinem Zelt wie die Zuschauer im Kinosaal. Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst“.<sup>35</sup> Die Analogien sind verführerisch. Doch sollte man sie nicht im Sinne einer allegorischen Lesart des Films nehmen, die dessen Komplexität auf Selbstreferentialität reduziert. Vielmehr gilt es, die reflexive Dimension in ihrem Verhältnis zu Form und Inhalt genauer zu bestimmen. Eben dabei spielen Blick und Schrift eine besondere Rolle.<sup>36</sup> Der Blick wird als herausragendes Sinnmoment in seinem Ursprung – bei der Erweckung des Somnabulen – gezeigt, Schrift in vielerlei Formen als Leitmotiv eingesetzt. Verstehen lassen sich beide aber nicht ohne Rücksichtnahme auf die Gesamtanlage des Films. Ich gebe deshalb zunächst einen Überblick über die Handlung, unterschieden in Rahmen- und Binnenhandlung:<sup>37</sup>

---

*Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1999, S. 202-250. Ein gute Zusammenstellung der wesentlichen Informationen zum Film, zu seiner Entstehung und den an ihr Beteiligten bei David Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, London 1997 (S. 59-74 Vergleich zwischen Drehbuch und Film). Zum Drehbuchautor Carl Mayer, dessen folgende Drehbücher durchaus von expressionistischer Schreibweise bestimmt waren, vgl. Mario Verdone, *Carl Mayer e l'Expressionismo*, Rom 1969; Jürgen Kasten, *Carl Mayer: Film-poet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*, Berlin 1994; Bernhard Frankfurter (Hg.), *Carl Mayer. Im Spiegelbild des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel*, Wien 1997.

<sup>34</sup> Michael Henry, *Le cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*, Fribourg 1971.

<sup>35</sup> Anton Kaes, „Film in der Weimarer Republik“, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 39-100, hier S. 47 f.; Kaes (Hg.), *Kino-Debatte* (wie Anm. 2), S. 28: „subtile Selbstinterpretation des Mediums“; vgl. auch Brennicke/Hembus, *Klassiker* (wie Anm. 4), S. 59: „Diese fatale Schaubude, das Kabinett des Dr. Caligari, das Kino.“

<sup>36</sup> Zu der ebenfalls prominenten Rolle des Blicks im Drehbuch Leonardo Quaresima, „Wer war Alland? Die Texte des Caligari“, in: Frankfurter (Hg.), *Spiegelbild* (wie Anm. 33), S. 99-118, hier S. 113 f.; Zur Schrift Jens Thiele, „Die dunklen Seiten der Seele: Das Cabinet des Dr. Caligari (1920)“, in: Faulstich/Korte (Hg.), *Filmgeschichte* (wie Anm. 19), S. 344-360, hier S. 352 f.; zu den verschiedenen typographischen Formen Harald Pulch: „type in motion. Schrift in Bewegung“, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild* (wie Anm. 11), S. 13-31, hier S. 17-19; Paech, „Der Schatten der Schrift“ (wie Anm. 11).

<sup>37</sup> Ein genaues Filmprotokoll bei Robert Fischer (Hg.), *Das Cabinet des Dr. Caligari. Protokolliert von Peter Hess*, Stuttgart 1985, ein Szenenprotokoll bei Thiele, „Die dunklen Seiten“ (wie Anm. 36), S. 358-360.

Rh: In einem nicht genau lokalisierten Garten sitzen ein älterer und ein jüngerer Mann auf einer Bank. Eine junge Frau (Jane) wandelt vorüber, ohne die beiden Figuren zu bemerken. Der jüngere Mann (Francis) erzählt die Geschichte, die im folgenden gezeigt wird.

Bh 1: Holstenwall in Norddeutschland. Der Schausteller Dr. Caligari bittet die städtische Obrigkeit um die Erlaubnis, sein Schauobjekt, einen Somnambulen, auf dem Jahrmarkt präsentieren zu dürfen. Die Erlaubnis wird nach längerem Warten gewährt, gleichwohl in der folgenden Nacht der Stadtsekretär ermordet. Die Freunde Francis und Alan besuchen den Jahrmarkt, wo Caligari in seinem ‚Cabinet‘ den 23-jährigen Somnambulen (Cesare) aus seinem Dauerschlaf erweckt und Weissagen läßt. Auf Alans Frage, wie lange er leben werde, antwortet Cesare: „Bis zum Morgengrauen“. Die beiden Freunde machen sich auf den Heimweg, begleitet von Jane, die sie beide lieben, der sie aber die freie Wahl lassen wollen. Tatsächlich kommt es in der Nacht zur Ermordung Alans. Francis und Janes Vater verdächtigen Cesare und dringen in Caligari, den Somnambulen wieder aus seinem Schlaf zu erwecken. Caligari weigert sich, doch scheint der Fall gelöst, weil ein Mann mit der Mordwaffe der beiden ersten Taten bei einem dritten Mordversuch gestellt wurde. Es erweist sich jedoch, daß er nur unter dem Deckmantel des unbekannten Doppelmörders handeln wollte. In der Nacht schleicht Cesare zu Jane (die Caligari einmal kurz zu ihm geführt hatte), um sie zu ermorden. Er vermag die Tat nicht auszuführen, raubt Jane, muß sie aber, verfolgt von den wachgewordenen Hausbewohnern, auf der Flucht zurücklassen. Der Somnambule, den Francis, die Nacht über bei Caligaris Wohnwagen wachend, in seiner Kiste schlafend wähnte, erweist sich als Puppe. Caligari flieht. Die Spur führt in das Irrenhaus, in dem man die Nachforschenden auf den gerade zurückgekehrten Direktor verweist – Caligari selbst. Während er, unter Beobachtung gestellt, schläft, finden Francis und die Ärzte in seinem Büro ein Handbuch zum Somnambulismus, in dem von einem geheimnisvollen Mystiker des 18. Jahrhunderts berichtet wird, der mit Hilfe eines Somnambulen Verbrechen ausführte, die ihm nicht nachgewiesen werden konnten. Sie finden auch Caligaris Tagebuch.

Bh 2: Aufzeichnungen des Tagebuchs. Dem Direktor wird die Einlieferung eines Somnambulen (Cesare) gemeldet. Er sieht die Möglichkeit, seine Pläne umzusetzen, d. h. in Erfahrung zu bringen, ob ein Somnambuler tatsächlich willenlos sei und bis zum Mord gebracht werden könne. In Wahnvorstellungen beginnt er sich mit dem Mystiker Caligari zu identifizieren.

Bh 1: Francis und die Ärzte des Irrenhauses entlarven den Direktor als Caligari. Der Somnambule wird auf dem Feld gefunden und ins Irrenhaus gebracht. Caligari tobt über seiner Leiche und wird in eine Zwangsjacke gesteckt. „Seit dieser Zeit hat er seine Zelle nicht mehr verlassen“ (Francis).

Rh: Der Erzähler und der ältere Mann im Garten. In der Halle des Irrenhauses sind zahlreiche Personen in unterschiedlichen Tätigkeiten versammelt. Francis warnt seinen älteren Begleiter vor einem jungen traumtänzerischen Mann (Cesare), von dem er sich nie Weissagen lassen dürfe. Er macht Jane einen Heiratsantrag, den diese ablehnt („Wir Königinnen dürfen nicht nach unserm Herzen wählen“). Als der Direktor die Halle betritt, beschuldigt Francis ihn des Wahnsinns und der Identität mit Caligari. Keiner glaubt ihm. Er wird in eine Zwangsjacke gesteckt und in eine Zelle gebracht. Der Direktor bekennt, nunmehr zu wissen, worin Francis' Wahn bestehe und wie er zu heilen sei.

Handlung wie Erzählung sind bis zu einem bestimmten Grad konventionell. Keine fiebrige Großstadtatmosphäre bestimmt den Film, kein direkter Anschluß erfolgt an genuine soziale und ästhetische Dimensionen der Moderne. Doch bleibt der experimentelle Charakter der expressionistischen Gestaltung auch nicht Selbstzweck. Er korrespondiert mit Komplexitäten der Handlung und Wahrnehmung, die sich vor allem aus der Verschachtelung ergeben. Im Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer hat die Rahmenhandlung trivialeren Charakter: Ein Paar blickt im Freundeskreis auf die erlebte tragische Geschichte des Dr. Calligari(s) zurück. Ein Spiel mit den Instanzen der Erzählung findet nicht statt. Im Film hingegen entstehen mit den Räumen des Imaginären auch Verwicklungen einer kriminalistisch-psychologischen Handlung, in der Nacht und Schlaf besondere Bedeutung besitzen, Geisterhaftes, Schlafwandlerisches und Diabolisches ineinander fließen. „Es gibt Geister – Überall sind sie um uns her [...]“, mit diesem Stichwort setzt der erste Zwischentitel ein, ohne Pendant im Drehbuch, selbst durchzuckt von irrlichternden Gebilden und Blitzen.<sup>38</sup> Das Stichwort markiert zugleich den Bezugspunkt, den zu überbieten der Film sich anschickt: „Was ich mit dieser erlebt habe, ist noch viel seltener [...]“, sagt der Ich-Erzähler im übernächsten Zwischentitel im Hinblick auf eine vorüberwandelnde Frau – Signal eines Erzählbeginns, der den Film einerseits von vornherein auf jenen Diskurs des Gespenstischen und Unheimlichen bezieht, an dessen romantische Ausformung der frühe Film anknüpfte, und der ihn andererseits von vornherein als Visualisierung einer subjektiven Perspektive erscheinen läßt, einer Perspektive allerdings, die im Laufe des Films zunehmend objektive Züge annimmt, bis sie am Ende in die Subjektivität – des, wie sich nun zeigt, im Irrenhaus internierten Erzählers – zurückkippt.

Doch dieses Zurückkippen bringt keine schlichte Auflösung der ineinandergeschachtelten Ereignisse und Wahrnehmungen.<sup>39</sup> Zwar läßt sich die gesamte Binnenhandlung mit ihren Motivationslücken, Szenensprüngen und Perspektivenbrechungen, ihrer Vervielfachung und Überlagerung von Figurenidentitäten, ihrer Auflösung linearer, kontinuierlicher und realistischer Räume als Ausdruck einer psychisch gestörten Innenwelt verstehen.<sup>40</sup> Mög-

<sup>38</sup> Siegbert S. Prawer, „Vom ‚Filmroman‘ zum Kinofilm“, in: *Das Cabinet des Dr. Calligari* (wie Anm. 33), S. 11–45, hier S. 35.

<sup>39</sup> Vgl. etwa Budd, „Moments“ (wie Anm. 33), S. 42–46; Elsaesser, *Weimarer Kino* (wie Anm. 10), S. 78 f.; Murphy, *Theorizing* (wie Anm. 33).

<sup>40</sup> So noch Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York 1960 u. ö., S. 236. Von „Wahnsinn als Entschuldigung für eine künstlerische Idee“ sprach schon Herbert Ihering, „Ein expressionistischer Film“, in: *Berliner*

lich wird aber ein solches Verständnis erst am Ende. Im Laufe der Binnenhandlung macht der Film sogar vergessen, daß es sich um ein subjektiv erlebtes Geschehen handelt.<sup>41</sup> Auch zeigt sich selbst aus dem Rückblick die ‚Innenwelt‘ nicht als gänzlich wirre. Die Geschichte ist mit klarer Exposition versehen und auf dramaturgische Steigerung hin angelegt. Die Episoden aber sind eher paradigmatisch als syntagmatisch verknüpft. Kein übergreifender Plan leitet die verschiedenen Morde, wohl aber stellen sich (visuelle und narrative) Kohärenzen ein – durch Variation ähnlicher Perspektiven und Figurenkonstellationen oder auch durch Aufschub von Eindeutigkeit: Die Ermordung des Stadtsekretärs wird gar nicht, diejenige Alans nur im Schattenbild gezeigt, die Tat des namenlosen Verbrechers gelangt nicht zur Ausführung, die Absicht der Tötung Janes durch Cesare schlägt in einen Raub um. Überdies ziehen die Prinzipien der ‚Innenwelt‘ ihre Spuren in die Außenwelt hinein. Der Film hindert den Zuschauer daran, sich schlußendlich mit dem Wissen zufrieden zu geben, den Visionen eines unzurechnungsfähigen Ich-Erzählers gefolgt zu sein. Die Autorität dieses Erzählers wird auch durch die letzten Bilder nicht gänzlich unterminiert, besteht doch sein ‚Wahnsinn‘ anscheinend vor allem darin, an eine Geschichte zu glauben, die sich nicht autorisieren läßt.

Korrespondenzen wie Diskrepanzen zwischen Binnenhandlung und Rahmensituation nähren den Eindruck, die Wahrheit des Geschehens sei nicht wirklich sicher zu bestimmen. Zu Beginn sieht man zwei Männer in einem von einer hohen Mauer umschlossenen Garten, kahle Zweige hängen wie feine Spinnweben oder Risse ins Bild, dessen Fragilität untermalend. Daß es sich um ein Irrenhaus handelt, erkennt man nicht. Auch am Ende, als der Film zu diesem Garten zurückkehrt, gibt es keinen diesbezüglichen Hinweis. Erst das nächste Bild, die Halle der Irrenanstalt, zeigt, wo sich das Rahmengeschehen abspielt. Eine eindeutige räumliche Verbindung zwischen Garten und Halle bleibt aus. Der Film erzeugt eine visuelle Leerstelle, die den durch das Syntagma der Montage hergestellten Zusammenhang destabilisiert, und die am Ende noch gedoppelt wird dadurch, daß der Direktor der Irrenanstalt bekennt, mit dem Hinweis auf Dr. Caligari den Schlüssel für die Heilung von Francis zu besitzen – worin dieser Schlüssel besteht, erfahren wir nicht. Auch der Blick Caligaris, mit dem der Film

---

*Börsen-Courier*, 29. Februar 1920; wieder in: Kaes (Hg.), *Kino-Debatte* (wie Anm. 2), S. 133 f.; *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 144 f.

<sup>41</sup> Im Drehbuch halten die Zwischentitel durch die Präsenz des Ich-Erzählers und die Vergangenheitsform den Bezug auf die Rahmensituation wach.

schließt, bleibt mysteriös:<sup>42</sup> Knapp am Zuschauer vorbei in die Ferne gerichtet, scheint er zu erfassen, was, im Rücken des Rezipienten liegend, diesem selbst vorenthalten bleibt.

Der Film vermeidet also den Eindruck einer konsequent wahnhaften Projektion. Daß der Direktor der Irrenanstalt und Francis, ihr Insasse, ein gemeinsames Wissen um einen geheimnisvoll-dämonischen Mystiker des 18. Jahrhunderts, eben Dr. Caligari, teilen, verwischt die klare Scheidung von Arzt und Patient. Gefördert durch die ‚Entfesselung‘ der Räume wie die beständigen Iris-Auf- und Abblenden, entsteht eine grundlegende ‚Instabilität der Repräsentation‘.<sup>43</sup> Bewußtseins- oder Aufmerksamkeitstrübungen (Somnambulismus, Wahnsinn) werden handlungsimmanent dargestellt, gleichzeitig die Zuschauer in den Sog ungesicherter Wahrnehmung hineingezogen: Versetzt in die Rolle des anfangs als ‚Geisterseher‘ gekennzeichneten Zuhörers, werden sie selbst zu einer Instanz, deren Souveränität in Frage steht.

Das heißt aber auch, daß der Film beständig seine eigene Qualität als Film aufscheinen läßt. Er durchbricht Linearitäten und Kausalitäten und schafft durch Erzählarrangement und Bildgestaltung eine Welt, deren Kunstcharakter immer sowohl unterstrichen wie eingeklammert wird. Schon Worrringer lieferte mit den Begriffen ‚Abstraktion‘ und ‚Einfühlung‘ Stichworte für eine zugleich auf gedankliche Durchdringung und erlebnismäßige Teilnahme gerichtete Kunsthaltung, die der Expressionismus verwirklichte.<sup>44</sup> Wiene betonte einige Jahre nach dem Abschluß des Caligari-Films „die Unwirklichkeit, das Gespenstige des Filmbildes“: in ihm „[...] ist die stärkste Körperlichkeit vergeistigt, und der Geist erhält den durchsichtigsten schattenhaften Körper, durch den er bildlich wird. Die Technik des Films kommt von selbst der Darstellung des Unwirklichen entgegen, und zwar der Darstellung gerade im Sinne des Expressionismus. Hier ist die Forderung der Flächigkeit des Bildes erfüllt, hier wirken die Farben ganz als Stimmungswerte.“<sup>45</sup> Doch zielt der malerische Aspekt des *Cabinets* nicht so sehr darauf, sich durch Angleichung an ein traditionelles Medium zu legitimie-

<sup>42</sup> Vgl. Kasten, *Abgefilmtes Theater* (wie Anm. 6), S. 43; Budd, „Moments“ (wie Anm. 33), S. 30.

<sup>43</sup> Vgl. besonders Murphy, *Theorizing* (wie Anm. 33).

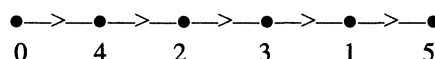
<sup>44</sup> Wilhelm Worrringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München<sup>9</sup> 1920 (<sup>1</sup>1908). Zu Kontext und Wirkung von Worringers Buch Claudia Öhl-schläger, „Abstraktionsdrang“. *Die Erzeugung des Unsichtbaren in Ästhetik und Poetik der Moderne (1888-1938)*, München 2004.

<sup>45</sup> Robert Wiene, „Expressionismus im Film“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 30. Juli 1922; wieder in: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 149-152, hier S. 151.

ren, als darauf, sich im Bezug auf dieses zu spezifizieren. Es geht darum, den Zuschauer sowohl durch visuelle Effekte und spannende Handlung zu fesseln wie ihn durch graphische Abstraktion und narrative Rätselhaftigkeit zum Sinnsucher zu machen. Konfrontiert mit einem visuellen Gesamtkunstwerk, in dem jedes Handlungselement zugleich als filmisches Zeichen erscheint, hat er die Möglichkeit, sich der durch den Rahmen suggerierten Psychologik anzuvertrauen und das Geschehen als Ausdruck einer kranken Phantasie abzutun, oder jene, die Details ernstzunehmen und zu einer komplexeren Erfahrung expressionistischer Filmkunst zu gelangen.

\*

Ich kehre noch einmal zur narrativen Struktur zurück. Die Erzählung folgt dem Muster der detektivischen Aufklärung eines Kriminalfalles und bietet eine zweifache Inversion der Perspektive, die mit einer zweifachen Inversion des Zeitpfeils der Geschichte einhergeht. Von einem absolut-zeitlich nicht klar bestimmten Gegenwartsmoment springt der Film zurück zu einem Vergangenheitsmoment, von dem her er auf die Gegenwart hin zu erzählen verspricht. Dann springt er, noch bevor er die Gegenwart erreicht hat, zurück zu einem noch weiter zurückliegenden Vergangenheitsmoment, von dem aus er dann in die erste Vergangenheit und die Gegenwart übergeht. Schematisiert:



Die Inversion knüpft sich an Punkte des Umschlags und der Transformation. Zunächst erweist sich der verbrecherische Schausteller Caligari als wahnsinniger Direktor einer Irrenanstalt, der die Annahme über die Beeinflußbarkeit der Somnambulen ‚wissenschaftlich‘ zu beweisen versucht und dabei der Identifikation mit dem Mystiker Caligari anheimfällt. Sodann erweist sich der Erzähler als Insasse ebendieser Anstalt, die von einem Caligari ähnlichen Psychiater geleitet wird. Jeweils aber stellen diese Punkte zugleich Leerstellen dar, sieht man doch nicht, wie die Transformation vor sich geht, wie der Direktor zum Schausteller, wie Francis vom Wahn heimgesucht wird. Der Film etabliert Punkte der Uneindeutigkeit, die der Freisetzung von Imagination dienen.

Am Ursprung der Imagination steht das Geheimnis des Somnambulismus.<sup>46</sup> Es basiert auf der Unheimlichkeit eines Zwischenzustands zwischen

<sup>46</sup> Zur weiterreichenden Bedeutung des Schlafs vgl. Murphy, *Theorizing* (wie Anm. 33), S. 212 und passim.



Vergangenheit und Zukunft, Leben und Tod, also jenes Zustands, den schon die romantischen Phantasien umkreisten. Von ‚Totenstarre‘ ist im Film die Rede, doch geht es nicht so sehr um den Zustand als solchen, sondern um die Macht über ihn. Was im Kontext der Moderne fasziniert, ist die Macht der Suggestion und die Möglichkeit ihrer wissenschaftlich-technischen Perfektionierung. So korrespondiert der somnambulen Existenz Cesares die hypnotische Fähigkeit Caligaris, dem Mabuse folgen wird.<sup>47</sup> Die Ohnmacht und Willenlosigkeit des/der einzelnen ausnützend, schafft sich derjenige, der selbst über die Mittel der Verkleidung und Verstellung verfügt, ein Instrument des Verbrechens und der Terrorisierung der Gesellschaft. Der Film zeigt, wie sich diese Macht manifestiert: in Akten der Willkürlichkeit, die keinem anderen Ziel gehorchen als dem der Ausübung des Terrors als solchen. Gründe für die Ermordung des Stadtsekretärs und Alans, die Umgarung Janes und den folgenden Mordversuch an ihr erfährt der Zuschauer nicht. Er ist auf Assoziationen angewiesen, auf die Übersetzung visueller Indizien in das ‚Unbewußte‘ der Macht. Diese besteht unter anderem darin, über Zeit verfügen zu können. Caligari ist nicht nur ein Meister der Belebung und der Oktroyierung seines Willens, er ist auch dank seines Mediums ein Beherrscher der Zeit: Cesare kennt die Vergangenheit und weiß die Zukunft vorherzusagen. Der Somnambule verkörpert also auch, wie der Untote, das Niemandsland zwischen den Zeiten, das „transzendente Wunder“<sup>48</sup> – das der Film auf seine Weise repräsentiert, indem er die genaue historische Fixierung der Handlung unmöglich macht.<sup>49</sup>

Er führt aber auch vor, wie die Macht des Hypnotiseurs an ihre Grenzen gerät: indem der Ohnmächtige sich aus ihr zu befreien vermag, indem das ‚semantische Vakuum‘<sup>50</sup> sich vorübergehend mit Bedeutung füllt. Die Begegnung von Cesare und Jane, durch Caligari verführerisch initiiert, wird zu

<sup>47</sup> Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000, S. 99-128; Norbert Grob, „Bringing the Ghostly to Life: Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films“, in: Scheunemann (Hg.), *Expressionist Film* (wie Anm. 6), S. 87-110. Im Drehbuch fällt im Buch über den Somnambulismus das Stichwort: „indem er seinen Somnambulen Caesare hypnotisch zur Ausführung seiner abenteuerlichen Pläne zwang“; *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 103 (VI. Akt, 7. Bild). Im Film bleibt es ausgespart: „den er vollständig unter seinen Willen gezwungen hatte“.

<sup>48</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 61 (II. Akt, 4. Bild).

<sup>49</sup> Das Drehbuch situert die Handlung „in a distinctly modern world, with telephones, telegrams and electric light“; Robinson, *Cabinet* (wie Anm. 33), S. 28. Der Film verwischt die Konturen: Die Bauten orientieren sich teilweise am Modell kleindeutscher Altstädte (Prag), die Kleider entsprechen zum Teil biedermeierlichem, zum Teil älterem niederländischen Stil, sind teilweise aber auch gar nicht zuzuordnen.

<sup>50</sup> Murphy, *Theorizing* (wie Anm. 33), S. 216 f.

einer Initiation, die sich gegen den Verführer richtet: Der Somnambule verweigert sich der Tötung der Frau, er erfährt eine Belebung und Humanisierung. Man kennt das Muster: Der Unmensch erhält durch die Begegnung mit der Menschenfrau menschliche Züge und gelangt doch zu keiner menschlichen Existenz. Cesare durchbricht den Mechanismus von Caligaris Steuerung und damit auch das Funktionieren der trügerischen Verdopplung, an der er teil hat: hier die leblose, scheinbar schlafende Puppe in Caligaris Wohnwagen, dort die willenlose, halb schlafende Terrormaschine auf ihren nächtlichen Gängen. Die Puppe wird entdeckt, die Maschine verselbständigt sich. Auf dem Weg zu Jane tastet Cesare sich noch schattenartig an der Mauer entlang. Auf dem Rückweg, die Frau unter dem Arm, ist er dreidimensional geworden – und bleibt es doch nicht lang: Die Kräfte dessen, der zuvor nur von Caligaris ‚Fütterung‘ gelebt hatte, schwinden. Jane den Verfolgern überlassend, taumelt er den Berg hinan und geht zwischen den expressionistisch verknappt gezeichneten Bäumen wieder in die unbewegte Fläche ein – die er anfangs tatsächlich war, als Caligari seinen Somnambulen auf dem Jahrmarkt zunächst als gemaltes Plakat präsentierte. Das Bild zeigt, was die Handlung nur anzudeuten braucht: das Ende einer kurzen Eigenbestimmtheit, die allerdings nicht ohne Folgen bleibt. Jane scheint selbst im folgenden vom Somnambulismus gezeichnet. Ihr starrer Blick aus weitaufgerissenen Augen in den Rahmensequenzen legt eine Möglichkeit der Übertragung des schlafwandlerischen Zustands nahe – auch auf den Zuschauer.

Sein Blick ist schon zuvor nicht nur ein wahrnehmender, sondern auch einer, der selbst affiziert wird, dem etwas entgegenkommt.<sup>51</sup> Nachdem Cesare Jane fallen gelassen hat, flieht er, gefolgt von den anderen, auf einem Weg in die Dunkelheit hinein – auf die Kamera zu: Sie ist die Maschine der Transformation, die Schrift und Bild, Zweidimensionales und Dreidimensionales, Unmensch und Mensch, Tod und Leben, Vergangenheit und Zukunft wechselweise ineinander verwandeln kann. Eben dies verleiht auch dem Somnambulismus seinen schillernden Charakter. Die Macht über andere, die Caligari mit seiner Hilfe ausübt, erscheint als Paradigma einer Macht der Lenkung, die das Kino selbst im Kern betrifft. Bezeichnend sind die beiden Szenen der Einlieferung Cesares ins Irrenhaus. Jeweils liegt er, dem unteren Bildrand nahe, quer auf einer Bahre, die die Figuren abtrennt von den Zuschauern und zugleich zwischen beiden vermittelt. Der Somnambule ist ein Medium nicht nur für Caligari, er ist auch ein Medium des Films, um die eigene Konstitution zwischen traumhaftem und wachem Erleben zu reflektieren. Im Drehbuch hat er die Augen schon geöffnet, als Caligari ihn mit bohrendem Blick aus seiner Leblosigkeit erweckt. Langsam gerät der

<sup>51</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

ganze Körper in Bewegung: „Seine Augenlider blinzeln nun ganz sachte und wie entfernt. Dann zieht er leise beginnend und mit schwerer physischer Anspannung nach und nach Atem. Mit leicht geöffnetem Mund ringt er nach Luft. Die steinerne Ruhe des Körpers übergeht in ein plötzlich einsetzendes heftiges Zittern der Glieder. Die an den Leib angelegten Arme heben sich wie automatisch in kleinen abgeschlossenen Abständen, als wollten sie irgend etwas umfassen, nach vorne.“<sup>52</sup>

Im Film konzentriert sich die Erweckung ganz auf das Gesicht, und sie wird zur Urszene des Kinos: in Großaufnahme das Zittern der Lider, das langsame Öffnen der Augen, weit aufgerissen dann, der Blick, der zunächst noch kein Objekt hat, reiner Blick ist, gerichtet auf den Zuschauer, der in ihm seine eigene Position gegenüber dem Film gespiegelt findet.<sup>53</sup> Wie ein



Abb. 2: Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, Deutschland 1919/20)

Kommentar zu diesem Moment liest sich der einige Jahre später geschriebene Satz Germaine Dulacs: „Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes

<sup>52</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 65 (II. Akt, 9. Bild).

<sup>53</sup> Berichtet wird, daß eine Frau bei der Premiere in diesem Moment aufgeschrien hätte; Robinson, *Cabinet* (wie Anm. 33), S. 47. Zur Transformation des Doppelgängers als anderer Urszene des Films vgl. Greber, „Mediendoppelgängereien“ (wie Anm. 22).

Auge, ein Auge, das mächtiger ist als das unsere, und das sieht, was wir nicht sehen.“<sup>54</sup> Der Caligari-Film will ein solches Auge sein, und dementsprechend verweist Caligaris Aussage, er würde den Somnambulen nach 23-jährigem Schlaf zum ersten Mal aufwecken, bezogen auf die Entstehungszeit des *Cabinets*, in etwa auf die Gründungszeit des Films als Medium – ein ‚augenzwinkernder‘ Verweis angesichts der Tatsache, daß Caligaris Aussage unverkennbar einen marktschreierischen Trick darstellt, um das Neue seiner Vorstellung anzupreisen.

Diese Vorstellung verweist mit ihrem wissenschaftlichen Hintergrund auf die seit dem 19. Jahrhundert geführte medizinische Diskussion um die Möglichkeit ‚hypnotischer Verbrechen‘.<sup>55</sup> Sie schließt zugleich an die dabei konstatierte Unentscheidbarkeit an, um eine Unentscheidbarkeit eigener Art zu erzeugen, diejenige zwischen intensiver Empfindung und bewußter Illusion: „Die durch Suggestionen erzeugten Hallucinationen können an Lebhaftigkeit den wirklichen Sinneswahrnehmungen so sehr nahekommen, dass der Betreffende, selbst wenn er weiss, dass es eine Hallucination ist, sich derselben nicht entziehen kann.“<sup>56</sup> Auch dieser Sachverhalt trifft im Film ebenso hinsichtlich des Dargestellten wie der Darstellung zu. Und so hat auch die Erweckung des Somnambulen eine spezifische Doppelbödigkeit. Sie fixiert visuell die durch das bewegte Bild geweckte Imagination und transportiert zugleich Ambivalenzen: Zwielfichtig ist der, der das Medium kontrolliert, und zwielfichtig ist auch das Medium selbst. Nicht zuletzt das des Films, in dem die Ambivalenzen, einmal zugelassen, jedes Detail erfassen, auch die Schrift beispielsweise, die nicht bloß Informationen vermittelt oder Anknüpfungen an den literarischen Diskurs herstellt. Schon die Zwischentitel geben mehr als nur Erzähler- oder Figurenreden wieder. Expressionistische graphische Gestaltung und gelegentliche Handlungsbezüge machen sie zu Paradigmen einer Kunstwelt, in der Fläche und Raum, Figur und Ornament, Schrift und Bild einem gemeinsamen metanarrativen Code folgen. Er ist auch dort wirksam, wo Bücher im Bild selbst erscheinen. Am Anfang der Binnenhandlung erfolgt Caligaris erster Auftritt von unten her aus der Kulisse, von der er sich zunächst kaum abhebt. Als leibhaftig gewordene Chimäre eines in der Tiefe schlummernden Unheimlichen kommt er auf den Zuschauer zu – einen geschlossenen dicken Wälzer unter dem

<sup>54</sup> Germaine Dulac, „L'essence du cinéma: L'idée visuelle“, in: *Les cahiers du mois* 16/17/1925; in deutscher Übersetzung bei Diederichs, *Geschichte* (wie Anm. 3), S. 234-241, hier S. 238.

<sup>55</sup> Andriopoulos, *Besessene Körper* (wie Anm. 47), S. 107-109.

<sup>56</sup> S. 109, Zitat aus Hippolyte Bernheim, *Die Suggestion und ihre Heilwirkung*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Sigmund Freud und Otto von Springer, Leipzig/Wien 1888, S. 38.

Arm, das Signum seiner Geschichte, seiner Macht und Herkunft, aber auch seines Geheimnisses: Erst gegen Ende hin wird man genauer um die Rolle seines Bücherstudiums wissen. In der nächsten Einstellung wiederum sieht man Alan, den Freund des Erzählers, mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand im Zimmer umherwandern. Er scheint unruhig, gedankenvoll, das Auge schweift vom Buch ab, die Schritte führen zum Fenster, der Blick wird von draußen angezogen – jenem Draußen, das Caligari verkörpert.

Hier das geschlossene, dort das aufgeschlagene Buch: Beide bleiben unbekannt und evozieren ein Wissen, das (zunächst) leer bleibt und nur als Zeichen existiert – ein Zeichen, das zugleich die Figuren auf geheimnisvolle Weise verbindet und das fatale Aufeinandertreffen in Caligaris ‚Cabinet‘ vorbereitet. Beide koppeln die Macht der Imagination an Schriftlichkeit und verleihen der sich im folgenden ausbreitenden Bilderflut einen ‚literarischen‘ Ursprung. Beide markieren aber auch die filmische ‚Überschreibung‘ dieses Ursprungs. Keine Umsetzung einer literarischen Vorlage erfolgt, sondern ein abgründiges Spiel von Täuschung und Wahnsinn, das sich von seinen literarischen Modellen ebenso emanzipiert wie von seinen bildkünstlerischen und theatralischen. Das bestätigt sich gegen Ende der Binnenhandlung, wenn wieder Schriftstücke auftauchen – nun solche, deren Inhalt den Zuschauern ausschnittsweise mitgeteilt wird: Bei der Durchsuchung des Büros des Direktors stoßen Francis und die Ärzte auf eine ganze Sammlung von Folianten. Sie entdecken die Bibliothek als Caligaris Welt. Zwei Bücher ziehen ihre Aufmerksamkeit auf sich: ein Druck von 1726 („Somnambulismus. Ein Sammelwerk der Universität Upsala“) und Caligaris handgeschriebenes Tagebuch. Während sie dem ersten Werk entnehmen können, von welcher Geschichte die Machtphantasie des Direktors sich inspirierte, finden sie im zweiten Hinweise auf die Umsetzung der Phantasie: die Einlieferung eines Somnambulen, die der Film durch einen Rückblick im Rückblick visuell sichtbar macht. Was im Ablauf des Films – dem Aufklärungsschema entsprechend – relativ spät entdeckt wird, führt nach der Chronologie der Ereignisse an deren Anfänge zurück: Die in einem Buch festgehaltenen Untaten des italienischen Mystikers inspirierten den Direktor zu seinen, wiederum schriftlich festgehaltenen, Untaten. Nicht nur die sichtbare Bildfolge, sondern auch die ihr immanente Handlungsfolge wird an einen Text gebunden, der zu einer mimetischen Bewegung führt, deren Umsetzung der Film demonstriert. Die im Begriff des Mystikers aufgerufenen Einheitserfahrungen übersetzen sich in einen Identifikationswahn, den der Film auf den (möglichen) Identifikationswahn von Francis bezieht, was wiederum die Identifikation des Zuschauers verunsichert: Durch die Perspektive eines zurückblickenden und zunächst nicht dezidiert als unzuverlässig gekennzeichneten Erzählers wird er selbst in den Wahn hineingeführt

– einen filmischen ‚Wahn‘ nun aber, der die Annahme, wahnhaftes und reales Erleben ließen sich trennen, als Illusion erweist.

Den entscheidenden Punkt der handlungsimmanenten Identifikation zeigt der Rückblick im Rückblick unter dem Stichwort ‚Wahnvorstellungen‘: Der Direktor wankt eine Straße herab, und klein erscheint am oberen Bildrand der Satz „Du musst Caligari werden“. Immer wieder taucht der Satz auf, in immer größeren, aufblitzenden und wieder erlöschenden, über die Bildfläche tanzenden Buchstaben, zwischen denen der Direktor selbst wie ein überdimensionaler Buchstabe wirkt. Neben der Großaufnahme des die Augen öffnenden Cesare ist dies die andere Schlüsselszene des Films. Im

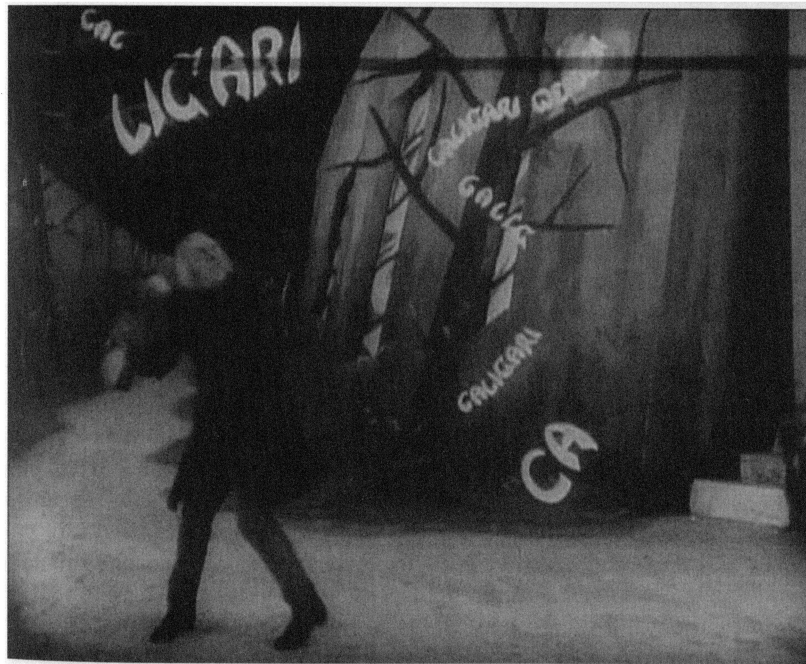


Abb. 3: Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, Deutschland 1919/20)

Drehbuch schnappt Caligari nach den Buchstaben und steckt sie sich, Zeichen der Vollendung des durch die Literatur ausgelösten Wahns, in die Taschen.<sup>57</sup> Im Film erfährt auch dieses Moment eine visuelle Konzentration.

<sup>57</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 107 (VI. Akt, 15. Bild): „In dem Direktor vollzieht sich eine Wandlung. Er lacht leise vor sich hin und beginnt mit den Gesten eines spielenden Kindes nach den Buchstaben zu haschen, die er – immer vor sich hinlachend – fast jonglierend emporwirft und einzeln in sämtliche seiner Taschen

Die Buchstaben sind sowohl innen wie außen. Sie repräsentieren den inneren Zwang zur Anverwandlung an die Figur der Geschichte und projizieren diesen Zwang zugleich nach außen. Sie machen den filmischen Raum zur Einschreibefläche für die Schrift und zugleich die Schrift zum beweglichen Element des filmischen Raums.<sup>58</sup> Es ist dies das wohl perfekte Beispiel des oben zitierten expressionistischen Prinzips, Raum als subjektiv empfundenen zu gestalten und im gleichen Moment als artifiziellen kenntlich zu machen – als filmisch und nicht mehr literarisch artifiziellen.

\*

Expressivität und Abstraktion, Nähe und Distanz, Affekt und Reflexivität erweisen sich im Caligari-Film als zwei Seiten ein und derselben Münze. Aufladungen der Handlung durch Angst, Begehren und Gewalt können als Effekte des Mediums begriffen werden, ohne deshalb an Wirksamkeit zu verlieren. Der Film gewinnt seine Macht gerade, indem er Kippfiguren produziert, sich selbst als Kippfigur etabliert. Er zeigt ein mimetisches Begehren, das auf die in der Frau konzentrierte Geschlechtlichkeit bezogen bleibt. Eine unentschiedene Dreieckskonstellation kennzeichnet die Beziehung zwischen Alan, Francis und Jane. Sie wird entschieden durch die Ermordung Alans, doch kommt eben mit dem Mörder Cesare ein neuer Dritter ins Spiel, der seinerseits als phallische Veräußerlichung von Caligaris unspezifischen Machtgelüsten erscheint. Normalerweise schlafend in der Kiste, bringt ihn sein Meister bei Bedarf zur Aufrichtung, läßt ihn Schrecken verbreiten durch Blick und Prophezeiung, töten mit dem spitzen Dolch, der erst sein Ziel verfehlt, als die Mechanik des Gehorsams auf ein unerwartet begehrenswertes Objekt trifft.<sup>59</sup> Doch der Film zeigt nicht nur das Begehren, er weckt es auch durch die Verheißung von Intensität, die er beständig erneuert und beständig durchbricht. Wir erleben eine Logik des Austauschs

---

versteckt. Mit den Händen wie schützend die Taschen abklopfend, geht er kichernd erst und dann fast selig lächelnd, besinnungslos vor sich hin.“ Zum Unterschied zwischen Drehbuch und Film auch Prawer, ebd., S. 27 f.

<sup>58</sup> Paech, „Der Schatten der Schrift“ (wie Anm. 11), S. 217: „Die Einflüsterungen einer Stimme, die von der Schrift repräsentiert wird, haben im Kopf Caligaris selbst ihren Ort, als Bestandteil der Dekoration wäre daraufhin das ganze groteske Bühnen-Bild die Einbildung Caligaris. Oder aber der Film *schreibt* der Dekoration den Wahnsinn Caligaris ein, überschreibt sie mit ‚Ich muß Caligari werden‘, um sie erst danach zur Wahn-Welt Caligaris werden zu lassen.“

<sup>59</sup> Vgl. Patrice Petro, „The Woman, The Monster, and The Cabinet of Dr. Caligari“, in: Mike Budd (Hg.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick/London 1990, S. 205-217; dies., *Joyless Streets*, Princeton 1990.

und der Zirkulation. Alles steht mit allem in Verbindung: die Figuren untereinander, ihre Gesten, Haltungen und Dispositionen, die Räume, die Szenen und die Einstellungen, die Buchstaben und die Körper. Nicht mehr der filmisch realisierte Doppelgänger bildet das Zentrum, sondern eine ganze Fülle von Doppelungen und Vervielfachungen: Caligari, der Mystiker, der Schausteller und der Direktor; Cesar, der Somnambule, sein Double, die Puppe, und sein ‚Wiedergänger‘, der Trittbrettfahrer-Mörder; das Freundespaar Francis und Alan, etc.<sup>60</sup> Das fragile Selbst wird nicht nur in seinen verschiedenen Schattierungen dargestellt, es wird zum Prinzip der Darstellung selbst: Wie in der romantischen Ironie verschmelzen Verzweigung, Selbstbezüglichkeit und unendliche Semiose. 23 Jahre ist Cesare alt, und 23 Jahre liegen zwischen den Aktionen des Mystikers Caligari (1703) und deren Aufnahme in ein wissenschaftliches Werk (1726). Auch hier: eine Suggestion von Bedeutsamkeit, die doch alles andere als restlose Deutbarkeit im Sinn hat. Zwar gibt die Rahmenhandlung die Möglichkeit, den zur Handlungsauflösung und Entgegenständlichung tendierenden Expressionismus formal zu bändigen,<sup>61</sup> doch bleibt sie selbst vom Spiel mit der Auflösung von Kausalitäten nicht ausgenommen.

*Das Cabinet des Dr. Caligari* ist kein Film über den Film. Doch es ist ein Film konstanter Übercodierung, exzessiver Uneindeutigkeit und konstitutiver Doppelbödigkeit.<sup>62</sup> Und dies nicht nur aufgrund des Rahmens, sondern auch aufgrund zahlreicher Elemente, die Sinn verkörpern und gleichzeitig verschieben. Schon der Titel erweist sich, aufs Ganze gesehen, als mehrdeutig.<sup>63</sup> Bezeichnet der Begriff ‚Cabinet‘ handlungsimmanent zunächst Caligaris Kuriositätenkabinett auf dem Jahrmarkt, wird er mit der Wendung des Geschehens zu einer Benennung des zwischen Wissenschaft und Wahn schwankenden Ortes, an dem der Direktor seine Caligari-Phantasie entwickelt, und schließlich, auf den Film bezogen, zu einer Metapher der ‚black box‘, mit der und in der das Kino seine eigene Kunst des Imaginären betreibt. Diese Kunst ist eine der Aufladung filmischer Elemente mit konnotativen Bedeutungen und auch eine der Überbietung. Sie besitzt nicht nur die Macht zu zeigen, was die Literatur nur sagen und die Malerei nur fixieren kann, sondern auch die Macht, sich von beiden loszusagen: Mit der Datierung auf das frühe 18. Jahrhundert hintergeht der Film das romantische

<sup>60</sup> Dietrich Scheunemann, „The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*“, in: ders. (Hg.), *Expressionist Film* (wie Anm. 6), S. 125-156, bes. S. 130-135.

<sup>61</sup> Kurtz, *Expressionismus und Film* (wie Anm. 27), S. 127.

<sup>62</sup> Vgl. Murphy, *Theorizing* (wie Anm. 33), S. 213: „the text's peculiar logic of displacement, repetition and recurrence“.

<sup>63</sup> S. 208.



Paradigma. Er entwirft einen textuellen Ursprung, nur um ihn zu ‚überschreiben‘ und in der Urszene des Blicks aufzuheben. Er entwirft ein aus dem Ursprung hervorgehobenes mimetisches Begehren, um an ihm eine visuelle Ästhetik des Anti-Mimetischen zu entwickeln, die auf der paradoxen Mimesis von Unrepräsentierbarkeit basiert.

Die Werbekampagne der Decla griff, um der visuellen Ästhetik zu kommerziellem Erfolg zu verhelfen, genau dieses Moment heraus und übertrug es auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film.<sup>64</sup> Annoncen und Plakate zeigten den geheimnisvollen Satz „Du musst Caligari werden“ entweder in scheinbar schwindelerregender Bewegung oder in zackigen Buchstaben, von zwei ‚expressionistischen‘ Händen hingeworfen, als Aufschrei. Sie bezogen sich auf die Schnittstelle von Schrift und Bild und damit auf eben jene Transformation, welche die Paradoxierung der Mimesis zum Ausdruck bringt: ein Spiel mit dem Kurzschluß von innerfilmischer und außerfilmischer Welt, mit dem Zwang zur Identifikation, mit der Möglichkeit des Films, sowohl Begehren wie Angst zu erzeugen. Daß dem Film beides gelang, zeigt beispielhaft ein kurzer Text von Virginia Woolf, eine Situation schildernd, in der der Film, Mitte der zwanziger Jahre neu herausgebracht, gerade mit seinen Schattenspielen eine Beunruhigung hervorzurufen vermag, die momenthaft die Grenzen zwischen gewollt ästhetischem und ungewollt lebensweltlichem Schrecken verwischt:

[...] at a performance of Dr. Caligari the other day a shadow appeared at one corner of the screen. It swelled to an immense size, quivered, bulged, and sank back into the nonentity. For a moment it seemed to embody some monstrous diseased imagination of the lunatic's brain. For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement ‚I am afraid‘.<sup>65</sup>

Die Beunruhigung erweist sich als ‚unnötig‘, handelte es sich doch um einen nicht intendierten Effekt der Projektion. Doch bleibt sie wirksam, weil in ihr auch die Frage schlummert, über welche symbolischen Mittel und welche Macht das neue Medium verfügt.

Diese Mittel und diese Macht in spezifischer Weise einzusetzen kennzeichnet den historischen Moment des Caligari-Films als Moment des Übergangs. Das zeigte sich in dem Maße, in dem einerseits die Grenzen des expressionistischen Films bedacht wurden, andererseits die Kamera an Be-

<sup>64</sup> Abbildungen in: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (wie Anm. 33), S. 27 und 130.

<sup>65</sup> Virginia Woolf, „The Cinema“ (1926), in: dies., *Collected Essays*, Bd. 2, London 1966, S. 268-272, hier S. 270.

deutung gewann.<sup>66</sup> Schon Kurtz situierte den Film in „einer bestimmten Disposition der Zeit“.<sup>67</sup> Und in der Tat gehört seine Integration, Reflexion und Überbietung literarischer, bildkünstlerischer und theatralischer Elemente in den Kontext einer medialen Ausdifferenzierung, für die der Bezug auf romantische und nachromantische Subjektpositionen ebenso eine Rolle spielte wie die Konkurrenz älterer und jüngerer Medien. *Das Cabinet des Dr. Caligari* nutzte beides zu einer Entfaltung filmischer Eigendynamik, in der unheimliche Präsenz, mediale Reflexivität und paradoxe Mimesis zusammentrafen. Er nutzte beides zu einer Selbstikonisierung, die im Genre-film<sup>68</sup> wie in der Filmgeschichte ihre Fortsetzung fand.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Kurtz, *Expressionismus und Film* (wie Anm. 27), S. 126-129; Rudolf Arnheim, „Expressionistischer Film“ (1934), in: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. von Helmut Diederichs, Frankfurt a. M. 1979, S. 148-150; ders., „Dr. Caligari redivivus“ (1925), in: ebd., S. 177 f.; Kracauer, *Theory of Film* (wie Anm. 40), S. 84 f. („retrogression“); Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a. M. 1999, S. 54. Zur Rezeption des Films Walter Kaul, *Caligari und Caligarismus*, Berlin 1970; Budd (Hg.), *Cabinet* (wie Anm. 33); Jürgen Kasten, „Besessene und Geschäftemacher. Zur Rezeptionsgeschichte von *Das Cabinet des Dr. Caligari*“, in: Frankfurter (Hg.), *Spiegelbild* (wie Anm. 33), S. 136-146.

<sup>67</sup> Kurtz, *Expressionismus und Film* (wie Anm. 27), S. 61.

<sup>68</sup> Zum Beispiel der Horrorfilm, vgl. Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, Oxford 1980; Paul Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge 1991.

<sup>69</sup> Für anregende Gespräche im Rahmen eines im Frühjahr 2003 gemeinsam veranstalteten Seminars *Abgründe des Selbst* an der Universidade de São Paulo danke ich herzlich Ulrich J. Beil.

